

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Vence Barrios, Ivana; Franquesa, Montserrat, dir. Cine y Franquismo : algunos aspectos relativos a la censura en el doblaje. 2017. (1202 Grau en Traducció i Interpretació)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/189499>

under the terms of the  **IN**  
COPYRIGHT license

**FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ**  
**GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ**

**TREBALL DE FI DE GRAU**  
**CURS 2016-2017**

**Cine y Franquismo**  
**Algunos aspectos relativos a la censura en el doblaje**

**Ivana Vence Barrios**  
**1264993**

**TUTOR/A**  
**Montserrat Franquesa Gòdia**

Barcelona, 5 de junio de 2017



**Dades del TFG****Títol:**

Cinema i Franquisme: alguns aspectes relatius a la censura en el doblatge

Cine y Franquismo: algunos aspectos relativos a censura en el doblaje

Cinema and Franco regime: some aspects concerning censorship on cinema dubbing

**Autor/a:** Ivana Vence Barrios

**Tutor:** Montserrat Franquesa Gòdia

**Centre:** Facultat de Traducció i Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona

**Estudis:** Grau en Traducció i Interpretació

**Curs acadèmic:** 4t

**Paraules clau**

Censura, cinema, franquisme, doblatge, traducció audiovisual, indústria cinematogràfica, anàlisis

Censura, cine, franquismo, doblaje, traducción audiovisual, industria cinematográfica, análisis

Censorship, cinema, Franco regime, dubbing, audiovisual translation, film industry, analysis.

**Resum del TFG**

El present treball té com a objectiu principal explicar detalladament el procés de censura que es va aplicar en el doblatge de les pel·lícules cinematogràfiques estrangeres exhibides a Espanya durant la dictadura de Franco i, a més, analitzar i mostrar alguns exemples que ens permetin veure clarament com va actuar aquesta censura en el doblatge de les pel·lícules de l'època. Es vol donar resposta a les preguntes *què es pretenia amb la censura del doblatge de les pel·lícules estrangeres?* i *quin paper jugava el cinema durant la dictadura i per què als censors els semblava tan important censurar-ho?*, alhora que es coneix el mecanisme de censura cinematogràfica que va actuar en l'època franquista, els motius pels quals una pel·lícula podia ser censurada i els organismes o nuclis executaven la censura.

El presente trabajo tiene como objetivo principal explicar detalladamente el proceso de censura que se aplicó en el doblaje de las películas cinematográficas extranjeras exhibidas en España durante la dictadura de Franco y, además, analizar y mostrar algunos ejemplos que nos permitan ver claramente cómo actuó esta censura en el doblaje de las películas de la época. Se quiere dar respuesta a las preguntas *¿qué se pretendía con la censura del doblaje de las películas extranjeras?* y *¿qué papel jugaba el cine durante la dictadura y por qué a los censores les parecía tan importante censurarlo?*, a la vez que se conoce el mecanismo de censura cinematográfica que actuó en la época franquista, los motivos por los que una película podía ser censurada y los organismos o núcleos ejecutaban la censura.

This piece of work wants to explain the process of censorship applied on the dubbing of the cinematographic films exhibited in Spain during the Franco regime and, in addition, analyze and show some examples that allow us to see clearly how this censorship worked. It wants to give answers to the questions *what the dubbing censorship pretended?* and *what role the cinema played during this dictatorship and why it seemed so important to control for the*

*censors?*, at the same time we know the film censorship mechanism that operated in the Franco regime, the kind of films that could be censored and the organisms responsible of executing this censorship.

---

**Avís legal**

© Ivana Vence Barrios, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. Tots els drets reservats. Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

---

**Aviso legal**

© Ivana Vence Barrios, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

---

**Legal notice**

© Ivana Vence Barrios, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

## **Agradecimientos**

La realización de este trabajo no habría sido posible sin el apoyo y la ayuda que me han brindado las personas más allegadas a mí.

Primero quería agradecerle a mi tutora, Montserrat, todos los consejos que me ha dado para llevar a cabo este proyecto lo más satisfactoriamente posible y por toda su comprensión.

Quería destacar también el apoyo de mi amiga Fabiana, quien con sus palabras desde la distancia me ha dado ánimos y me ha inspirado como si la tuviera a mi lado, y Marla, una de las personas más comprensivas y mentalmente más fuertes que he conocido.

Por último que quería agradecer a mis padres por los valores y la educación que me han inculcado. Gracias a mi madre por todas las ideas que me ha dado en la elaboración de, no solo este trabajo, sino de tantísimos otros anteriores. Además, también quería darles las gracias a ellos y a mi pareja, Javi, por el apoyo, los ánimos y la confianza que han depositado siempre en mí incluso en los momentos en los que mi voluntad y mi motivación han estado por los suelos. La paciencia que han tenido conmigo y sus palabras han sido fundamentales, no solo durante la realización de este trabajo, sino durante estos cuatro años de carrera.

¡Muchas gracias a todos!

## **ÍNDICE**

<b><u>1. PRESENTACIÓN</u></b>	<b><u>1</u></b>
1.1. JUSTIFICACIÓN Y MOTIVACIÓN PERSONAL	1
1.2. OBJETIVOS	2
1.3. METODOLOGÍA	2
<b><u>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN</u></b>	<b><u>4</u></b>
2.1. EL DOBLAJE	4
2.2. LA CENSURA	5
2.3. EL PAPEL SOCIOLÓGICO DEL CINE	6
2.4. CONTEXTO	7
<b><u>3. ANÁLISIS</u></b>	<b><u>9</u></b>
3.1. LA CENSURA DEL DOBLAJE EN LA DICTADURA FRANQUISTA	9
3.3. LA EVOLUCIÓN DE LA CENSURA DEL DOBLAJE EN LA ÉPOCA FRANQUISTA	12
3.4. MOTIVOS DE CENSURA EN EL DOBLAJE DEL CINE ESPAÑOL	19
3.5. ANÁLISIS DE FRAGMENTOS DE PELÍCULAS CENSURADAS	22
<b><u>4. CONCLUSIÓN</u></b>	<b><u>29</u></b>
<b><u>5. BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b><u>31</u></b>

## 1. Presentación

### 1.1. Justificación y motivación personal

El presente Trabajo de fin de Grado (TFG) tiene como objetivo principal explicar detalladamente el proceso de censura que se aplicó en el doblaje de las películas cinematográficas extranjeras exhibidas en España durante la dictadura de Franco (1936 - 1975) y, además, analizar y mostrar algunos ejemplos que nos permitan ver claramente cómo actuó esta censura en el doblaje de las películas de la época.

La elección de este tema para realizar el TFG se debe a que, durante estos cuatro años de carrera, las dos asignaturas que me han parecido más fascinantes han sido Historia de la Traducción, con Montserrat Franquesa Gòdia y tutora de este trabajo, y Traducción Audiovisual y Localización A-A. Así pues, he querido unificar en el presente algunos temas trabajados en ambas asignaturas. El resultado ha sido el trabajo que a continuación leeréis.

Asimismo, siempre me he considerado una amante del cine. En muchas ocasiones he visto programas relacionados con la realización de películas y las curiosidades de estas. Precisamente un día, viendo uno de estos programas, mencionaron la ya famosísima anécdota del doblaje al castellano de la película *Mogambo* (1953), dirigida por John Ford y protagonizada por Clark Gable, Grace Kelly y Ava Gardner. En el programa explicaban que, durante la dictadura franquista, se había censurado el doblaje de este clásico del cine porque en la trama se producía un adulterio. Para modificar este hecho, los censores eliminaron el matrimonio que había convirtiendo a la pareja en hermanos. De lo que no se dieron cuenta fue que, con esta acción, eliminaban un adulterio y creaban un incesto, pues en muchas escenas los supuestos «hermanos» se veían demasiado cariñosos y los espectadores, además, no entendían los celos de la que era, originalmente, la pareja de Grace Kelly.

Esta anécdota quedó marcada permanentemente en mi memoria y, además, se comentó tanto en la asignatura de Historia de la Traducción como en la de Traducción Audiovisual. Es por este motivo que, cuando la tutora preguntó si tenía pensado qué tema abordar en el TFG, no dudé en plantear el de la censura en el doblaje del cine en España.

Me pareció muy interesante investigar el porqué de la censura, en qué se basaban para censurar y quienes eran los organismos encargados de llevarla a cabo. También me interesaba saber si se habían realizado, posteriormente, los doblajes correctos de las películas censuradas durante esa época, pues antes de empezar el trabajo, había leído una noticia que afirmaba que actualmente se siguen publicando libros censurados sin corrección alguna (tema del que hablaremos más adelante) y quería conocer si pasaba lo mismo con las películas.

Durante la elaboración de este trabajo, me gustaría contestar a las preguntas *¿qué se pretendía con la censura del doblaje de las películas extranjeras?* y *¿qué papel jugaba el cine durante la dictadura y por qué a los censores les parecía tan importante censurarlo?*

## 1.2. Objetivos

Además de contestar a las preguntas planteadas en la introducción, que se irán contestando más adelante y se retomarán en la conclusión, los principales objetivos del presente trabajo son los siguientes:

- Conocer el mecanismo de censura cinematográfica.
- Averiguar los motivos por los cuales una película podía ser censurada durante la época franquista.
- Conocer qué organismos eran los que aplicaban la censura.
- Analizar algunos fragmentos de películas con doblaje censurado.

## 1.3. Metodología

Para llevar a cabo este proyecto ha hecho falta una larga lista de libros y artículos para documentarnos sobre la época histórica, sobre la censura y, además, sobre la traducción audiovisual.

Lo primero que hicimos fue buscar en internet información relacionada con el tema para situarnos en el contexto histórico. A continuación, lo que se hizo fue buscar en las bibliotecas online títulos de libros que fuesen útiles para el proyecto. La forma de hacer la búsqueda fue por combinación de palabras, por ejemplo *cine [AND] franquismo [AND] censura*.



Se debía, además, realizar un análisis documental sobre la época histórica referente a este proyecto, así que, si había obras que no se centraban en el cine, sino que hablaban de la censura general de la época, también se hacían servir para conocer al detalle ese periodo histórico. También era necesario recolectar información sobre la traducción audiovisual, más concretamente sobre el doblaje.

Las obras que más nos han ayudado, tanto en el tema de la traducción audiovisual como en la censura del doblaje cinematográfico en España han sido dos obras del mismo autor: Alejandro Ávila. Para el primer tema se ha utilizado el libro *El doblaje* del año 1997, y para el segundo tema se ha consultado *La censura del doblaje cinematográfico en España*, del mismo año que el anterior. Este último libro consta de unas cien páginas de ejemplos de películas extranjeras censuradas durante la dictadura que han sido realmente útiles para escoger los casos de análisis para este trabajo.

Otro libro que ha ayudado mucho ha sido el de Alberto Gil, *La censura cinematográfica en España*, pues cada capítulo se basa en un motivo de tantos que los censores utilizaban para modificar o prohibir las películas y, además, se explican anécdotas en cada uno. Este también fue un libro útil a la hora de escoger los ejemplos para el análisis de películas y para hacer el análisis en sí.

Además de buscar en internet y en bibliotecas fuentes de información sobre el tema, simplemente se han anotado fuentes a las que habían recurrido los autores que han redactado los libros y los artículos que ya habíamos utilizado.

Como se puede observar, la mayoría de fuentes han sido secundarias (libros y artículos). Aun así, se han tenido que utilizar también algunas fuentes primarias. Estas han guiones en versión original de las películas en el análisis y las escenas en video en sí, tanto en versión original como en castellano. Todas las fuentes consultadas se encuentran en el último apartado de este trabajo.

## 2. Estado de la cuestión

### 2.1. El doblaje

Durante los últimos años hemos sido testigos de una revolución audiovisual. Cada año que pasa, la demanda de material audiovisual aumenta, y con esto aumenta también la demanda de la traducción audiovisual. Además, los avances tecnológicos en todos los ámbitos fomentan esta revolución. El término *traducción audiovisual* nació con la incorporación de la traducción en la televisión y el vídeo.

El doblaje apareció en la década de los treinta. Como señala Ballester (2001: 34-35), el cine americano sonoro fue ganando popularidad mundial, pero en Europa empezaron algunas protestas porque la mayoría de países quería que fuese su idioma el único que se hablase dentro de sus fronteras, pues estaba en juego el orgullo nacional. Además, países como Reino Unido preferían no recibir influencias de costumbres americanas, así como de su peculiar *slang*. En Francia y Alemania se prefería una película en su respectivo idioma, aunque fuese algo mediocre, a una extranjera.

Todo esto preocupó a los estudios cinematográficos estadounidenses, así que pusieron en marcha diversas estrategias para solucionar el problema y no perder al público europeo (*op.cit.*, 46-48). Una de estas estrategias fue utilizar el subtitulado de sus películas para la exportación en tres lenguas: francés, alemán y español. Pero el subtitulado presentaba el problema de no ser una solución apta para gran parte de la población europea que no sabía leer (Duro, 2001: 196-198). Finalmente, el doblaje aparece como la solución definitiva, después de muchos intentos fallidos y mucho trabajo de perfeccionamiento, pues en un principio no fue bien recibido por falta de credibilidad.

Según Ávila (1997a: 18), el doblaje es la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. Su función es realizar sobre la obra audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida.

## 2.2. La censura

Al finalizar la Guerra Civil Española en el año 1939, se instauró la dictadura franquista. Este nuevo régimen autoritario implicó que «las puertas exteriores se cierran; la nación se convierte en un *huis clos*, y el silencio, en el primer deber del ciudadano» (Neuschäfer, 1994: 46).

La censura, *grosso modo*, es la intervención de los poderes públicos para prohibir la difusión de cualquier libro, noticia, película o documento que se considere perjudicial para la estabilidad o la reputación del estado u otro organismo<sup>1</sup>. Se pretende limitar o controlar la libertad de expresión o todo aquello que vaya en contra del orden establecido. Como señala M. L. Abellán:

Por censura hay que entender el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor - con anterioridad a su publicación - supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor<sup>2</sup>.

En el doblaje, la censura es, según Ávila (1997b: 20) «cualquier dictamen, corrección, reprobación o juicio coactivo que obligue a modificar alguna etapa del proceso. Los motivos de esta práctica podrán ser ideológicos, políticos, técnicos o comerciales».

Según Pedro Jimenez, profesor de la Universidad de Mons, «el ejercicio prolongado de la censura provoca la autocensura, la castración intelectual y destruye potenciales vocaciones, al mismo tiempo que priva a los ciudadanos de los elementos necesarios para su formación cultural»<sup>3</sup>.

La censura cinematográfica en España ocultó corrientes cinematográficas como el neorrealismo o el *Free Cinema*, realizadores americanos de finales de los sesenta

---

<sup>1</sup> <http://claseuropea.e-monsite.com/pages/la-censura-durante-la-dictadura-de-franco.html> [Fecha de consulta: 20/02/2017]

<sup>2</sup> Artículo publicado en Nuevo Hispanismo, nº 1, 1982: 169-180)  
[http://www.represa.es/represa\\_4\\_octubre\\_2007\\_articulo6.html](http://www.represa.es/represa_4_octubre_2007_articulo6.html) [Fecha de consulta: 14/03/2017]

<sup>3</sup> [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_17\\_10\\_77/boletin\\_17\\_10\\_77\\_03.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_03.pdf) [Fecha de consulta: 10/04/2017]

como Martin Scorsese, Woody Allen o Francis Ford Coppola, y creó un gran vacío cultural entre el cine que se permitía hacer en España y el que se hacía en el extranjero (Gil, 2009: 10-11).

El *Dictionnaire de la censure au cinema*, realizado en 1998 por Presses Universitaires de France, comienza con esta frase un artículo que dedica a la censura en España: «Pocos países han alcanzado las cimas de una censura triunfante como la España de Franco, convirtiendo en un verdadero sistema el absurdo de sus principios y sus contradicciones». (*op.cit*, 11).

### 2.3. El papel sociológico del cine

La sociedad en cada siglo ha estado marcada por una revolución tecnológica, lo que ha resultado como una revolución para la comunicación. El cine es un medio de comunicación que nos permite conocer las realidades de otras culturas y acercarnos a ellas, aprender sobre los mismos seres humanos y nuevas formas de comportamiento, etc. Actualmente, el cine lo que hace es transmitir cultura internacionalmente, no sabe de fronteras.

El cine influye notoriamente en la vida de la sociedad. Como afirma Astudillo (2007: 131), el cine crea «nuevas formas de pensar sobre los roles sociales, sexo, concepciones del honor, del patriotismo, a la vez que sirve para proclamar injusticias, la explotación, los problemas que afectan a un determinado lugar del mundo, riesgos laborales, etc.»<sup>4</sup>. Los espectadores solemos ver a los personajes que aparecen en la pantalla como héroes, nos sentimos identificados con sus historias y los mensajes que nos transmiten estas películas transforman nuestras vidas.

Los líderes políticos conocen bien la forma en la que el cine actúa en la sociedad, así que estudian la forma de hacerlo servir como medio propagandístico. Deben saber cómo transmitir sus ideas no solo de forma nacional, sino también de forma

---

<sup>4</sup> [http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/en/files/doc\\_details/170-vol3num4editorialen?tmpl=component](http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/en/files/doc_details/170-vol3num4editorialen?tmpl=component) [Fecha de consulta: 14/05/2017]

internacional. Esto no es una novedad: la propaganda ideológica está presente en la industria cinematográfica desde principios del siglo XX.

El cine es un elemento sumamente importante para transmitir conocimientos, actitudes públicas e ideas. «El cine nos permite conocer mejor el mundo» (*ibid.*).

## 2.4. Contexto

Como afirma Montejo (2010: 45), «el fenómeno de la censura se ha venido ejerciendo en todos los ámbitos de la vida, en todas las culturas y los pueblos a lo largo de la historia, siendo mucho más frecuente en regímenes dictatoriales y sobre todo en materia de ideas políticas y de sexo».

Franco no fue el primero en utilizar la censura cinematográfica. Muchos gobernantes como Mussolini en Italia y Hitler en Alemania, vieron la importancia de este medio en la política para controlar, educar, desinformar e influir al pueblo. Sabían que era una herramienta sumamente poderosa para mostrar al pueblo lo que a ellos les interesaba y esconder ideologías y otras formas de libertad contrarias a las suyas. En definitiva, sabían que el cine podría aumentar sus posibilidades de perpetuarse en el poder. (*ibid.*).

En Alemania, la censura ayudaba a los líderes del Nacionalsocialismo a que el pueblo alemán viese, oyese y leyese lo que el régimen había declarado como aceptable. El Ministerio de Propaganda e Información del Reich era el organismo encargado de controlar la redacción y la transmisión de todos los medios. Si aparecía algo que, de algún modo, amenazara las creencias del Nacionalsocialismo eran censurados o eliminados de todos los medios.

Una de las fechas más importantes de la censura en el Régimen de Adolf Hitler fue el 5 de diciembre de 1930. El ministro Goebbels y las Tropas de Asalto (SA) irrumpieron en el estreno de *Sin novedad en el frente occidental*, película que había sido rechazada por el régimen. Lanzaron bombas de humo y polvo que hace estornudar

para así interrumpir la película, y cualquier persona que se dignó a protestar fue golpeada. Finalmente, la película fue prohibida<sup>5</sup>

Mientras tanto en Italia, el gobierno fascista aprobó la Ley de Defensa del Idioma en el año 1930, que hacía del doblaje cinematográfico obligatorio<sup>6</sup>. Esta ley fue, más adelante, imitada por el Caudillo en España. Además, en el estado italiano se prohibió el doblaje de las películas italianas a lenguas extranjeras. La *Direzione generale per la cinematografia*, era una junta censora financiada y controlada por el estado, cuya función era modificar los guiones, otorgar premios a productores que hubiesen defendido la causa fascista y vigilar la importación de películas extranjeras. Un gran número de películas americanas se prohibieron porque podían influir negativamente en el pueblo italiano.<sup>7</sup>

Volviendo a la época de la dictadura franquista, tal como afirma Fusi (1999: 109), «el cine, aún sometido a una rígida y múltiple censura y obligado al doblaje de todas las cintas, fue el entretenimiento colectivo más popular». Según Blanca Calvo en el libro *El cine que nos dejó ver Franco* (2005: 17-18), el cine y el teatro eran lugares a donde las personas iban a alejarse de la realidad «opresiva, miserable y carente de muchas cosas. Entre ellas, la libertad». Eran lugares en donde soñaban e imaginaban, pero a la vez era un «espacio de ilusoria libertad», pues la censura lo controlaba todo, eliminando escenas y cambiando diálogos. Este es, en realidad, «el cine que nos dejó ver Franco».

---

<sup>5</sup> <https://www.ushmm.org/outreach/es/article.php?ModuleId=10007677> [fecha de consulta: 12/05/2017]

<sup>6</sup> Grijelmo, Alex. (1998). *Defensa apasionada del idioma español*.  
<https://books.google.es/books?id=u5IkU7RPAZMC&pg=PT260&dq=ley+de+defensa+del+idioma+1930&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjuiPntjZPUAhXEShQKHcalDT8Q6AEIKDAA#v=onepage&q=ley%20de%20defensa%20del%20idioma%201930&f=false> [Fecha de consulta: 20/05/2017]

<sup>7</sup> La censura del doblaje cinematográfico en otros países sería objeto de un trabajo mucho más amplio.

### 3. Análisis

#### 3.1. La censura del doblaje en la dictadura franquista

*La censura cinematográfica es parte de esa gran ilusión de arreglar el mundo con medidas simples y radicales. Cuando los problemas son complejos, las soluciones simples terminan por ser tan vistosas como torpes, porque solo rinden a corto plazo.*

Thevenet. 1977:15

Como señalan García y Rodríguez (2005: 30), «la censura es uno de los capítulos más palpitantes de la historia del cine español». Desde que la dictadura franquista comenzó hasta que acabó, toda la producción audiovisual tuvo que pasar el filtro censor. La censura que se realizó, sin absolutamente ningún tipo de respeto, rebajó la calidad de los cortes, además de provocar escenas sin sentido.

En contra de lo que se cree, la censura cinematográfica no fue inventada en España por Franco. En realidad esta censura se pone en marcha en el año 1912 por Alfonso XIII, gran consumidor de cine y material pornográfico, cuando implanta una censura específica para las películas (Montejo, 2010: 46).

Los censores de la dictadura franquista fueron, principalmente, el Estado y la Iglesia Católica, junto con las Juntas y las Comisiones de Censura (nos adentraremos un poco más en este tema en el próximo apartado) y con el material podían hacer lo que quisiesen. Podían cambiar, añadir o eliminar palabras, frases o diálogos enteros, incluso podían alterar o eliminar planos, secuencias o rollos de imagen enteros o parciales (Ávila, 1997b: 28-35).

Según Gil (2009: 339), en diversas ocasiones muchas empresas defendieron la integridad de las películas y asumieron su prohibición. Algunas obras sometidas a censura fueron finalmente prohibidas porque se prefirió esto a que fuesen mutiladas, entre otros motivos, por miedo a la crítica por ser estas películas demasiado importantes o conocidas (*op. cit.*, 340-341).

La censura a la que estaban sometidas las proyecciones no se podía eludir. En ocasiones, las empresas infravaloraron «la vigilancia de los censores», publicando así

películas sin las supresiones ordenadas por la Comisión Superior de Censura, entre otros organismos. Así que, finalmente, fueron prohibidas en todo el territorio nacional. Este fue el caso de la obra cinematográfica *De aquí a la eternidad* (*From Here to Eternity*, 1953), drama de Fred Zinneman del año 1953 (*ibid.*).

Las preocupaciones y obligaciones principales de los censores de la dictadura franquista eran, principalmente, prohibir todo aquello que pudiera ser contrario a la religión católica, todo aquello que pudiera inquietar o generar descontento social, y todo aquello que mostrase conductas «indecorosas, vestimentas lascivas, orgías procaces, relaciones sexuales» e incluso el cuerpo humano (Montejo, 2010: 79). Los censores creían que debían «velar cuidadosamente para conseguir que el cine llegue a cumplir fielmente la misión de educar y recrear al público» (*ibid.*).

Los censores de la época veían al pueblo español como «el más delicado del universo» o lo «trataba como un menor de edad», pues a este se le negaba la visión de películas que se veían en otros países sin causar revuelos y sin afectar a su moralidad ni al orden público (*op. cit.*, 82). Incluso llegaban a afirmar que «las frases del original no podían verse al español, porque nuestro público tiene, por fortuna, mucha más sensibilidad que los demás públicos y aún le hiere al oído la confesión lisa y llana del ejercicio de actividades inconfesables»<sup>8</sup>. Sin embargo, estos censores debían ver las películas que posteriormente prohibirían y, al parecer, estos seguían siendo «hombres decentes, monógamos y conformes a la ley» (*op. cit.*, 83).

Sobre el doblaje, que es lo que nos interesa principalmente en este trabajo, la medida de hacerlo obligatorio en España en el año 1941, permitió a los núcleos censores la posibilidad de intervenir libremente en los diálogos, «poniendo en boca de los actores frases que no habían dicho jamás» (Gil, 2009: 13). Además, la práctica del corte de escenas y planos hacía irreconocible, e incluso incomprensible, una película (*ibid.*).

Ejemplos del poder de modificación del doblaje del núcleo censor podrían ser, aparte de los que veremos en el análisis y muchos otros, el caso de la película *El ídolo*

---

<sup>8</sup> A. Fraguas Saavedra. Primer Plano. Nº 180 (26 de marzo de 1944).  
[http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/biblioteca/l\\_967/enLinea/4.htm](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/biblioteca/l_967/enLinea/4.htm)



de barro (*Champion*, 1944), que transformaron al marido de la protagonista en su padre para tapar la infidelidad de la esposa (caso parecido al de *Mogambo* (1953)) o el de *Las lluvias de Ranchipur* (*The Rains of Ranchipur*, 1955), donde, para evitar (otro) adulterio, la cesura modifica el ataque de un tigre al marido de la protagonista haciendo que lo mate (Montejo, 2010: 56).

Gil (2009: 14) también afirma que en los expedientes del Archivo General de la administración se recogen archivos de censura cinematográfica que muestran los «testimonios de puño y letra de los censores que vigilaron, cortaron, manipularon o prohibieron todas las producciones que aspiraban a llegar a las pantallas de nuestro país». Lo más sorprendente de estos archivos es la forma que tenían los censores de describir los motivos de censura. Un ejemplo es la frase dedicada a la película *Escalera de servicio* (*Hintertreppe*, 1921) y que muestra la obsesión que tenían por eliminar hasta el más mínimo trozo de piel del cuerpo humano: «el tema nada tiene de peligroso, pero hay mucha carne para las fieras» (*ibid.*)

Sobre la homosexualidad mencionaban adjetivos como «amaneramiento feminoide», «inversión» o «aberración sexual». Además, por miedo a que algunos hombres cambiasen su condición sexual, decidieron categorizar la película *La gran aventura de Tarzán* (*Tarzan's Greatest Adventure*, 1959) para mayores de edad: «la admiración física hacia el arquetipo masculino, puede dañar psíquicamente a los adolescentes poco diferenciados, acentuando su complejo de timidez o de angustia sexual, desviando peligrosamente su atención de la sexualidad femenina» (*op. cit.*, 54).

Los estamentos de la Iglesia Católica veían al cine como una «escuela de perversión», «un vehículo de inmoralidad» o un «espectáculo stupidizante y embrutecedor» (Montejo, 2010: 50). La Iglesia era la encargada de «custodiar la moralidad» y de condicionar el comportamiento sexual de los españoles. A pesar de que la Iglesia afirmase que el cine era un «pecado», los españoles igualmente acudían con frecuencia, pues era una de las pocas fuentes de diversión y escape de la realidad que habían (*op. cit.* 51). Por eso, la Iglesia debió adaptarse y se encargó ella misma de llevar a cabo su propia censura cinematográfica.

Tal como afirma Montejo (*ibid.*), «el ejército de censores eclesiásticos de la época estaba compuesto por unos cien obispos y más de sesenta mil sacerdotes,

religiosos y otros aficionados y correveidiles» y estos eran los encargados de avisar a los censores de las representaciones inmorales que acontecían en las películas.

Uno de los representantes reputados de la iglesia católica durante el franquismo, el Padre Ayala, afirmaba:

No se debe ir ni a las películas buenas. Las mejores son menos malas. [...] El cine es la calamidad más grande que ha caído sobre el mundo desde Adán para acá. Más calamidad que el diluvio universal, que la guerra europea, que la guerra mundial y que la bomba atómica. El cine acabará con la humanidad (*op. cit.*: 50).

### 3.3. La evolución de la censura del doblaje en la época franquista

Según Abellán (1980: 15), para el ministro Gabriel Arias Salgado, principal artífice de la censura franquista, era fundamental:

mantener la consulta previa [como llamaban a la censura] sobre todos los medios de difusión del pensamiento por razones del bien común y en su ámbito es perfectamente aceptable, en principio, dentro de la doctrina católica. Por consiguiente, la justa libertad de expresión, necesaria para la existencia de una recta opinión pública, y la vigencia de dicha consulta previa, aun sobre las noticias y hechos ciertos, pueden objetivamente cohonestarse y coexistir harmónicamente en un régimen de Prensa dentro de las enseñanzas católicas.<sup>9</sup>

Este control era necesario para difundir la cultura promulgada por el régimen franquista al pueblo mediante la difusión de buenas costumbres y la propagación de la cultura tradicional española inspirada en supuestos ideológicos respaldados por la doctrina católica. Así pues, lo que se pretendía con la censura en el nuevo régimen era inducir sus principios y valores en cada rincón. Como menciona Jiménez (1997: 4), la censura debe considerarse como parte de un sistema represivo que tenía como finalidad «la aniquilación total de toda la obra cultural creada durante la II República, y velar por la pureza ideológica del nuevo Estado totalitario».

---

<sup>9</sup> Gabriel Arias Salgado, *Política Española de la información* (Madrid: MIT, 1957), P. 243.

Neuschäfer (1994: 52-53) señala que la censura se «aplicó con el máximo rigor al principio», en la posguerra; «luego fue cediendo lentamente y, a partir de 1966, cuando Fraga, tras ser nombrado ministro de Información, inició la ‘apertura’ y promulgó una nueva Ley de Prensa, retrocedió ante la incontenible liberalización».

Abellán (1980: 16-17) afirma que lo primero que se puso como objetivo la censura fue encaminar la moral de la población y el consiguiente secuestro de todo cuanto pudiera parecer dañino y perjudicial.

Según Ávila (1997a: 45), durante los primeros años de la postguerra, el régimen de Franco hace que sea casi imposible escuchar una película en versión original. Fue a partir del año 1930 que el doblaje se estableció en España con una Orden que indicaba la ciudad donde se debía censurar y por qué autoridad, pero no indicaba qué era lo que se debía prohibir. A partir del año 1935 fue cuando la censura en los diálogos cinematográficos se hizo más fuerte, pues fue cuando el Ministerio de Gobernación tuvo autoridad para «censurar todos aquellos guiones o imágenes que pudieran contribuir a una desvalorización de la República y de la Patria» (Ávila, 1997b: 43).

A partir del 1937 se creó la Junta de Censura de Sevilla y La Coruña, cuya función era, tal y como indica Ávila (*op. cit.*, 47), «(...)revisar o censurar debidamente todas las proyecciones o cintas cinematográficas que tengan entrada o se impresionen en la zona nacional, expidiendo el correspondiente certificado de las que a su juicio puedan proyectarse». Esta Junta sería más adelante La Junta Superior de Censura Cinematográfica.

Al año siguiente, el 22 de abril de 1938, se instauró la Ley de Prensa que tenía como principal objetivo situar a la prensa al servicio del Régimen, por lo tanto, los medios de comunicación debieron empezar a colaborar con el movimiento franquista. Con esta ley se instaura la censura previa hasta la Ley de Prensa del año 1966<sup>10</sup>.

Fue a partir del 2 de noviembre de ese mismo año que el ministerio ordena establecer la censura cinematográfica (Abellán, 1980: 23). En esa Orden se plasmaba

---

<sup>10</sup> <http://queaprendemoshoy.com/franco-vs-periodismo-i-la-ley-de-prensa-de-1938/> [Fecha de consulta: 15/01/2017]

en el preámbulo la importancia que el Gobierno franquista le daba al cine y a su control: «Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado vigile en todos los órdenes en que haya algún riesgo de que pueda apartarse de su misión, etc.» (Montejo, 2010: 45-46).

Según Ávila (1997b: 43-48), desde 1930 hasta 1939 se crearon Ordenes Reales que censuraban el doblaje cada vez más. Algunas de las modificaciones más destacadas fueron:

- la Orden de 1930, que aludía a que el efecto censor debía realizarse sobre la propia cinta cinematográfica y no sobre los diálogos;
- la Orden de 1931 establecía que la censura ejercida por la Dirección General de Seguridad de Madrid o por el Gobierno Civil de Barcelona tenía validez en todo el territorio nacional;
- por el Decreto del 3 de mayo de 1934, la censura en Cataluña pasó a ser competencia de la Generalitat, pero se abolió con la Ley del 5 de abril de 1938;
- la Orden del 3 de mayo de 1935 otorgó al Ministro de la Gobernación autoridad para prohibir cualquier película que dentro o fuera de España tratase de desnaturalizar hechos históricos o tendiese a menoscabar el prestigio debido a Instituciones o personalidades de nuestra Patria (*op. cit.*, 43-45).

El régimen franquista, como ya hemos afirmado, era muy consciente de la importancia que tenía el cine a la hora de moldear la mente de los ciudadanos, así que, con la censura, lo que se pretendía era hacer de los actores de las películas un ejemplo a seguir para la población española: como los actores hablaban un castellano perfecto, no utilizaban palabras malsonantes, ni hablaban de política, religión o sexo, la población tampoco debía hacerlo.

Como afirma Ávila (*op. cit.*, 48), un tema que creaba la unión entre los ciudadanos era el idioma, por eso utilizaba carteles propagandísticos con la frase «¡Habla la lengua del Imperio!», hasta que finalmente solo se permitía hablar la lengua española prohibiendo el resto de lenguas habladas en España el año 1939.

A través de la Orden del 23 de abril de 1941 el doblaje de cualquier película extranjera pasa a ser obligatorio en España, como indica Gubern y Font (1975: 35-36):

«Queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español. [...] El doblaje deberá realizarse en estudios españoles que radiquen en territorio nacional y por personal español». Esta medida censora tenía como antecedente la Ley de Defensa del Idioma impuesta en la Italia de Mussolini en el año 1938 (Ávila, 1997a: 25).

La obligatoriedad del doblaje de los filmes extranjeros proyectados en España fue una medida aplaudida por los «incondicionales de Franco», y como afirma Diego Galán, en la revista *Primer Plano* pudo leerse:

Entre los objetivos concretos de la gran misión hispánica reservados al cine, ninguno más trascendental, ninguno de necesidad más inmediata y apremiante que el de conservar la pureza del idioma castellano en todos los ámbitos del imperio hispano.<sup>11</sup>

En 1942, se hace obligatorio presentar ante la Vicesecretaría de Educación Popular las películas ya dobladas, tal y como se fuesen a exhibir ante el público (Ávila, 1997b: 61), aunque a finales del año 1944 se modifican los artículos de esta Orden y es a partir de entonces que se rechaza cualquier película extranjera que presente su versión española sin la previa autorización del doblaje por parte de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica.

También a finales del año 1942 se hace obligatoria, como afirma Abellán (1980: 24), la proyección en absolutamente todas las salas de cine el NO-DO hasta 1975, que era un servicio de difusión de noticiarios y reportajes filmados en España y en el extranjero. Su misión era «Difundir la obra del Estado español en el amplio orden de la reconstrucción [...] y mantener con impulso propio y directriz adecuada la información cinematográfica nacional [...]» (Montejo, 2010: 53-54).

En el año 1946, la Junta Superior de Censura Cinematográfica y la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica se unen y se crea la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, la cual tenía autoridad de aprobar o denegar el doblaje

---

<sup>11</sup> Galán, D. La lengua española en el cine. [Fecha de consulta: 05/05/2017]  
[http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_03/galan/p03.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_03/galan/p03.htm)

de películas extranjeras, además de ejercer la censura si se pretendía exhibir dichas películas en España.

La peor etapa de la censura cinematográfica fue la de la década de los años cincuenta, pues es cuando se nombra como ministro de Información y Turismo a Gabriel Arias Salgado (Montejo, 2010: 60). Como afirma Vadillo (2010), Arias Salgado «lejos de ser un tipo carismático, más bien encajaba en la semblanza de aquellos delfines de Franco cuya pujanza se fundaba en la férrea fidelidad al Caudillo»<sup>12</sup>. Gubern y Font (1975: 63) lo describen como «ultraconservador y clerical» y caracterizado por «su antimarxismo militante».

Arias Salgado le daba mucha importancia a la información que se transmitía en el cine. Llegó a afirmar lo siguiente el año 1956 en la revista francesa *Apologie de la Censure*:

Diga usted lo que quiera, pero le voy a hacer una revelación. Antes de que implantásemos estas nuevas normas de orientación el noventa por ciento de los españoles iban al infierno. Ahora, gracias a nosotros, sólo se condena al veinticinco por ciento de los españoles. (Montejo, 2010: 60).

Durante esa misma década se producen las llamadas «Conversaciones de Salamanca». Tal y como afirman Gubern y Font (1975: 78), el daño que sufría la producción de cine española era exagerado, así que los directores más jóvenes se sentían desmoralizados y quisieron «romper con los moldes anquilosados de una producción adocenada». En el año 1955 se produjeron unas Conversaciones Nacionales acerca del cine español en la Universidad de Salamanca. Se produjeron denuncias de las carencias del cine español y como culpable figuró la censura de la dictadura. Juan Antonio Bardem declaró: «El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico» (*op. cit.*, 82). Además afirmó que necesitaban:

---

<sup>12</sup> Vadillo López, D. (2010). *Gabriel Arias Salgado o el integrista censor*. Revista *Represura*, febrero de 2011. [http://www.represura.es/represura\\_7\\_febrero\\_2011\\_articulo8.html](http://www.represura.es/represura_7_febrero_2011_articulo8.html)

una posición distinta del Estado frente al cine. Que el Estado no vea en él un enemigo, que no lo coarte, que no lo asfixie. Necesitamos que la censura nos muestre su rostro, nos enseñe la salida de su laberinto, nos codifique lo prohibido (*ibid.*).

Fue en estas Conversaciones que se pidió un Código que

determine con claridad los asuntos y temas que pueden abordarse y que sean lo suficientemente amplios [...] para permitir realizar películas de contenido profundo en lo religioso y valentía en lo político, intención social revolucionaria, siguiendo las bases políticas, teóricas, de la vida nacional.

Las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca concluyeron con estas palabras:

Hay que dar mayor autoridad jurídica que determine con claridad los asuntos y tema inabordables y que tenga la suficiente amplitud para dar posibilidades a un cine que afronte temas importantes. Este Código se aplicará a todas las películas -sea cual fuere su procedencia- que se proyecten en el territorio nacional y sus colonias (*op. cit.*, 82-83).

Fue gracias a las peticiones de diversos expertos del sector en las Conversaciones de Salamanca que, unos años más tarde, apareció el llamado «Código de censura», del cual hablaremos a continuación. Este código le sirvió tanto a la producción española para saber qué temas podían abordar en sus películas, como ahora nos sirve a nosotros, muchos años después, para saber exactamente qué temas eran sensibles de censura el doblaje del cine extranjero.

La década de los sesenta tampoco se caracterizó por medidas censoras extremas. En 1962 se nombró como Director General de Cine a García Escudero que, como dice Ávila (1997b: 87), «fue acogido con satisfacción y esperanza por muchos profesionales del sector y proporcionó nuevos aires a la política cinematográfica».

Fue en marzo de 1963 que se publica la Orden ministerial del 9 de febrero que establece las nuevas normas censoras: el «Código de Censura». Fue una medida que se aceptó con agrado, pues finalmente ya se sabía perfectamente qué, quién y cómo se censuraba (*op. cit.*, 87-88).

Además, en esta década también se realizó la Ley de Prensa e Imprenta del año 1966, también llamada Ley Fraga, que le daba al régimen franquista una apariencia más moderna y así se adaptaba mejor a los nuevos tiempos. Fue el ministro de Información y Turismo, Miguel Fraga Iribarne, quien promovió esta ley. La novedad principal fue la suspensión de la censura previa y en su lugar, las publicaciones que fuesen en contra del movimiento franquista serían susceptibles a multas y suspensiones. Se impedía la publicación de todo aquello que no compaginase con los principios del movimiento con sanciones<sup>13</sup>.

La muerte de Franco el día 20 de noviembre de 1975 restablece la monarquía de Juan Carlos I en España. A partir de este momento la democracia se instaura y la censura cinematográfica desaparece: en el año 1976, la censura de guiones se elimina, y más tarde también la censura en su totalidad (Ávila, 1997b: 102). Es en el año 1977 cuando aparece un nuevo Decreto que regula actividades cinematográficas como el doblaje. Este Decreto establece que «la falta de fidelidad con la versión original en el doblaje o subtitulado dará lugar a la revocación de la licencia por parte de la Administración, con pérdida por parte de la Empresa distribuidora de los derechos económicos devengados» (*ibid.*).

Como afirma Fusi (1999: 149), la muerte de Franco y la consiguiente restauración de la democracia configuraron «un marco histórico radicalmente nuevo para la vida cultural del país». Además afirma que fueron determinantes tres hechos en concreto:

- 1) La cristalización de un régimen de libertades en el ámbito de la edición, prensa, teatro, cinematografía y bellas artes.
- 2) La intensificación de la acción del Estado al servicio de la difusión social de la cultura.

---

<sup>13</sup> <http://queaprendemoshoy.com/franco-vs-periodismo-ii-la-ley-de-prensa-e-imprenta-de-1966/> [fecha de consulta: 08/05/2017]



- 3) El resurgimiento de las culturas de las comunidades autonómicas, como expresión de una nueva idea de España basada en el reconocimiento de su pluralidad cultural y lingüística. (*op. cit.*, 149-150).

A pesar de esta aparente «vuelta a la normalidad», sabemos que en pleno siglo XXI se han seguido publicando libros que fueron censurados durante los años de la dictadura, como es el caso de la novela de Ian Fleming *Dr. No*, que en el año 2017 se sigue leyendo la versión censurada hace más de 40 años. Jordi Cornella-Detrell, filólogo de la lengua catalana, ha publicado un estudio reciente llamado *La vida posterior de las políticas culturales franquistas: censura y traducción en el mercado literario español y catalán*<sup>14</sup>. En él descubre que actualmente se siguen editando libros censurados por la dictadura sin corregirse, principalmente por motivos económicos y por desconocimiento y no tanto por cuestiones morales. Igualmente, este fenómeno representa un ejemplo más del legado del franquismo. Como se puede ver, el efecto de la censura continúa más a largo plazo de lo que nos imaginamos.

Las consecuencias de la censura para la cultura del español medio han sido terribles e irreparables. «Es incalculable el daño causado por la actuación de la censura en el desarrollo cultural de España durante esos últimos cuarenta años» (Jiménez, 1977: 4).

### 3.4. Motivos de censura en el doblaje del cine español

El sistema de control, según Neuschäfer (1994: 50), se dividía en tres secciones: obras literarias, teatro y cine, y prensa. Además afirma que en las películas podían intervenir más de veinte censores.

Las preocupaciones de los censores, tanto políticos como eclesiásticos, se resumen en:

prohibir todo aquello que pudiera resultar irreverente para la única religión que se permitía, el catolicismo; acabar con todo lo que pudiera fomentar inquietud y generar descontento social; eliminar aquello que mostrara conductas indecorosas,

---

<sup>14</sup> <http://www.vilaweb.cat/noticies/la-censura-franquista-que-no-marxa/> [fecha de consulta: 25/05/2017]

vestimentas lascivas, orgías procaces, relaciones sexuales, noches de bodas sin freno [...]. Se censuraba pues por razones religiosas, por razones políticas, por razones de moral y sexo; incluso se censuraba sin razón, porque había que censurar. (García y Rodríguez, 2003: 30-31).

Como indica Ávila (1997b: 87-88), en marzo de 1963 se publica el «Código de censura» en la Orden ministerial del 9 de febrero. En este código se explicaba todo aquello que se prohibiría de una película. Según Gil (2009: 17-261), los besos, el sexo, el cuerpo humano, la homosexualidad, las «ingenuas anécdotas amorosas», la picardía y la pornografía, el adulterio, la eutanasia, el aborto, el suicidio, los vicios, la política y la policía, la violencia y el crimen, entre muchos otros motivos más, eran susceptibles de censura.

Si nos centramos en los motivos censurables en el doblaje en sí, nos encontramos con la revisión «con lupa» por parte de los censores de expresión afectuosas, «palabras soeces», alusiones al fascismo, frases pícaras, entre otras. Incluso la palabra *desnudo* fue modificada en diálogos de numerosos guiones y en su lugar se utilizaba la frase *aligerarse de ropa* (*op. cit.*, 44). También, palabras como *puñetera*, *teta*, *cabrear*, *puta*, *chorrada* o *leche*, palabras comunes en películas de la década de los setenta, desaparecían de la boca de actores como Al Pacino, Robert Redford o Rod Steiger. En su lugar se escuchaban «formas ñoñas o sencillamente ridículas» (*op. cit.*, 364-365).

Junto con la censura del adulterio, las frases pícaras o el amancebamiento se encontraba la prostitución. Un ejemplo de la censura de este tema es el de la película *El puente de Waterloo* (*Waterloo Bridge*, 1940), de Melvin Le Roy. La protagonista, interpretada por Vivien Leigh, se hace prostituta después de la muerte de su marido. Con la herramienta del doblaje los censores pudieron cambiar la profesión de la protagonista, así que dejaba de ser protagonista y en la versión española era una actriz. Además, también eliminaron el suicidio del final de la película, otro tema que el núcleo censor no permitía reflejar en la pantalla.

Como señala Ávila (1997a: 46-47), los censores añadían en los bordes de los guiones unas notas en rojo explicando qué era lo que se debía modificar. Aquí se pueden leer algunos ejemplos:

Sustituir en el doblaje las palabras: mierda, culo, maldito de Dios, invertido, etc.

Rollo 11.º Cuando se refiere a la Inquisición Española, que diga solo la Inquisición, suprimiendo española.

Rollo 4.º Sustituir pueden correrse un poco por pueden moverse un poco.

Rollo 7.º Suavizar la conversación sobre el tamaño del pene del que se está duchando. En general, en el doblaje deberán suprimirse todas las expresiones groseras y soeces (*ibid.*)

Los temas susceptibles a censura principales fueron los siguientes:

1. *La justificación del suicidio.*
2. *La justificación del homicidio por piedad.*
3. *La justificación de la venganza y el duelo.*
4. *La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.*
5. *La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos.*
6. *La presentación de perversiones sexuales.*
7. *La presentación de la toxicomanía y del alcoholismo.*
8. *La presentación del delito de forma divulgativa.*
9. *Se prohíbe, también, la presentación de todas aquellas imágenes que puedan despertar bajas pasiones en el espectador.*
10. *La presentación de escenas de brutalidad hacia personas y animales, y de terror, presentadas de forma morbosa.*
11. *Quedan prohibidas las expresiones coloquiales.*
12. *No podrá difundirse la presentación de escenas contra las creencias y prácticas religiosas.*
13. *No se permitirá la difusión de imágenes que atenten contra la realidad histórica o atenten contra el deber de defender la Patria.*
14. *Se prohíbe la difusión de imágenes que atenten contra la persona del Jefe de Estado. (op.cit., 88-89)*

Como afirma Gil (2009: 366), los informes de los censores reflejan el miedo que tenían en esa época hacia el cine: veían el cine «con temor, como un potente y pernicioso vehículo de propagación de ideas».

### 3.5. Análisis de fragmentos de películas censuradas

#### **Motivo de censura: lo español y el patriotismo. El caso de *Casablanca* (1942) y *La dama de Shanghái* (1948)**

En este apartado analizaremos dos de los ejemplos más representativos de la censura por motivos políticos en el doblaje cinematográfico.

Si comenzamos por *Casablanca* (1942) nos encontramos con una afirmación muy cierta de Sánchez (1997: 12): «*Casablanca* constituye uno de los grandes hitos de la primera centuria de la Historia del Cine». Esta película es una de las más grandes historias de amor de los últimos tiempos. Está dirigida por Michael Cutiz y protagonizada por Humphrey Bogart, Ingrid Bergman y Paul Henreid, entre otros. Tal como señala Ávila (1997b: 63), la película *Casablanca*, ganadora de tres Oscar de Hollywood (al mejor guion, a la mejor película y al mejor director), es el ejemplo más representativo de la manipulación del doblaje en la década de los cuarenta.

Está ambientada en la ciudad marroquí de Casablanca en los años cuarenta, durante la Segunda Guerra Mundial. Un líder de la resistencia francesa, Victor Laszlo (Paul Henreid), llega a la ciudad en busca de ayuda para volver a Estados Unidos, junto con su esposa, Ilsa Lund (Ingrid Bergman). Su ayuda será Rick Blaine (Humphrey Bogard), quien regenta un local llamado Rick's Café Americain y es el antiguo amante de su mujer. La película narra la búsqueda del salvoconducto a la vez que Ilsa y Rick vuelven a enamorarse.

En la siguiente tabla podemos ver claramente el diálogo de un fragmento de la película en su idioma original y cómo se dobló el mismo diálogo, en el año 1946, censurado.

<b>Diálogo original en inglés</b>	LASZLO: <i>You ran guns to Ethiopia. You fought against the fascists in Spain.</i> RICK: <i>What of it?</i>
-----------------------------------	--

	LASZLO: <i>Isn't it strange that you always happen to be fighting on the side of the underdog?</i> <sup>15</sup>
<b>Diálogo censurado</b>	<p>LASZLO: <i>Llevó armas a Etiopía, luchó contra el Anschluss austríaco.</i></p> <p>RICK: <i>¿Y qué?</i></p> <p>LASZLO: <i>¿No es extraño que siempre haya estado defendiendo causas justas?</i> (Ávila, 1997b: 64-65)</p>

«El patriotismo fue un rasgo dominante en una censura que añoraba los remotos tiempos del imperio», señala Gil (2009: 317). Escenas y diálogos que dejasen a España «mal parada» serían modificados o suprimidos. En el caso del diálogo de *Casablanca*, la idea que planteaba era que el protagonista tenía un pasado como combatiente en el ejército republicano durante la Guerra Civil española, cosa que además reforzaba la idea de que estaba en contra de los regímenes totalitarios (*op. cit.*, 333). Así pues, la censura actuó en este diálogo por manifestar una idea contraria al régimen franquista, en primer lugar al afirmar que combatió al fascismo en España, y en segundo lugar, al decir que siempre está en el bando de los desafortunados, como bien traducen en el doblaje de la película años después, esta vez sin censura alguna.

Como afirma Gil (*op. cit.*, 32-33), «a los censores no se les podía escapar el comprometedor contenido antifascista de *Casablanca*». No solo se censuró, como ya hemos visto, el diálogo, sino que eliminaron escenas, como por ejemplo, «los saludos brazo en alto», «la escena en la que los alemanes cantan el himno alemán y Laszlo y los clientes cantan La Marsellesa» y el grito «¡Vive la France!».

Años más tarde de la censura de *Casablanca* se publicaron las Normas de Censura Cinematográfica, donde se estableció que se prohibiría «todo aquello que atentase contra los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional, la seguridad exterior o interior de España y la persona del Jefe de Estado» (Heredero, 2000: 142-143), pero como vemos en el ejemplo de *Casablanca* y en el de *La dama de Shanghái* los censores ya tenían claros los temas a censurar antes de que apareciese el llamado «Código de Censura».

<sup>15</sup> <http://www.vincasa.com/casabla.pdf> [Fecha de consulta: 10/05/2017]

Según Ávila (1997a: 46), *Casablanca* ha sido doblada cuatro veces. La primera el año 1946, con censura; la segunda veinte años después, con el objetivo de mejorar la calidad sonora, pero manteniendo los diálogos censurados; y ya en la democracia se dobló dos veces más, una aun con censura y la otra respetando lo máximo posible el guion original.

El siguiente caso de censura por motivos políticos es *La dama de Shanghái* (*The Lady from Shanghai*), una película del cine negro estrenada en el año 1941 y dirigida por el genio del cine Orson Welles. Está protagonizada por una de las más famosas estrellas del cine clásico, Rita Hayworth, por el mismo director, Orson Welles, y por Everett Sloane. Además, está basada en la novela de Sherwood King *Si muero antes de despertar*.

*La dama de Shanghái* está ambientada en Estados Unidos. Michael O'Hara (Orson Welles) es un marinero que le salva la vida de la bella Elsa Bannister (Rita Hayworth) en un atraco. Como muestra de su agradecimiento, Elsa pide a su marido (Everett Sloane), un millonario abogado criminalista, que lo contrate como contramestre para su yate. Finalmente, el marinero y la hermosa mujer se acaban enamorando.

En la tabla que encontramos a continuación podemos ver cómo la censura volvió a actuar por razones política en la modificación del diálogo en una película extranjera:

<p><b>Diálogo original en inglés</b></p>	<p>GRISBY: <i>Forgive me if I seem inquisitive... but where 'd it happen?</i>  O'HARA: <i>At Murcia.</i>  GRISBY: <i>How 'd you do it? No, let me guess. You did it with your hands, didn't you? Does it ever bother you when you think about it? What did he do to you?</i>  O'HARA: <i>Nothing.</i>  GRISBY: <i>You just killed him for the fun of it, eh?</i>  O'HARA: <i>He was a Franco spy. There was a war at the time.</i>  GRISBY: <i>Then it wasn't murder, I suppose. Tell me, would you do it again? Would you mind killing another man?</i>  O'HARA: <i>I 'd kill another Franco spy.</i></p>
--	--

	GRISBY: <i>I was on a pro-Franco committee, fella, during the Spanish War. Would you kill me if I gave you the chance?</i> <sup>16</sup>
<b>Diálogo censurado</b>	<p>GRISBY: <i>Perdone si le parezco curioso, pero ¿dónde ocurrió?</i></p> <p>O'HARA: <i>En Trípoli.</i></p> <p>GRISBY: <i>¿Cómo lo hizo? No, déjeme pensar. Lo hizo con las manos, ¿no es eso? ¿Le angustia recordar la escena? ¿Qué le había hecho él?</i></p> <p>O'HARA: <i>Nada.</i></p> <p>GRISBY: <i>Le mató solo por divertirse, ¿eh?</i></p> <p>O'HARA: <i>Era un espía. Había guerra en aquellos momentos.</i></p> <p>GRISBY: <i>Ah. Entonces no fue un asesinato, ¿verdad? Dígame, ¿Lo haría otra vez? ¿Le importaría matar a otro hombre?</i></p> <p>O'HARA: <i>No si fuera como aquel.</i></p> <p>GRISBY: <i>Yo pertenecí al servicio de espionaje de mi país durante la guerra mundial. ¿Me mataría a mí si le diera la oportunidad?</i><sup>17</sup></p>

En este caso, muy parecido al de *Casablanca*, el diálogo hace alusión directa al régimen Franquista y, a diferencia del diálogo del ejemplo anterior, el protagonista se muestra claramente en contra del régimen. Tal y como menciona Heredero (2000: 143), las Normas de Censura Cinematográfica establecieron que no se «permitía ninguna actitud contraria al deber de defender la Patria y el derecho a exigirlo». Además, segura (*op. cit.*, 144) que «de los filmes estrenados en España desaparecerán alusiones o referencias al periodo republicano y a los que lucharon por esta causa y defendieron su continuidad». Evidentemente, esta referencia negativa hacia la dictadura franquista y hacia España en *La dama de Shanghái* debía eliminarse. Los censores no podían permitir el carácter antifranquista del protagonista.

### **Motivo de censura: el amancebamiento. El caso de *Arco de triunfo* (1948)**

*Arco de triunfo* (*Arch of Triumph*) es una película del año 1948 dirigida por Lewis Milestone y protagonizada por Ingrid Bergman, Charles Boyer y Charles Laughton. Está basada en la novela del mismo nombre del año 1945 escrita por Erich Maria Remarque.

<sup>16</sup> [http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/l/lady-from-shanghai-script-transcript.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/l/lady-from-shanghai-script-transcript.html) [Fecha de consulta: 10/05/2017]

<sup>17</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=IY4820\\_vjbl](https://www.youtube.com/watch?v=IY4820_vjbl) [Fecha de consulta: 10/05/2017]

La película es un romance bélico que se desarrolla en París en el año 1938. El protagonista, el doctor Ravic (Charles Boyer), es un cirujano austriaco que huye del nazismo y se refugia en la ciudad. Ahí conoce a Joan Madou (Ingrid Bergman), una modesta actriz a quien salva del suicidio después de la muerte de su amante.

La censura de la dictadura franquista mutiló un simple *No* en el siguiente diálogo.

<b>Diálogo original en inglés</b>	RAVIC: <i>Was he your husband?</i> JOAN: <i>No</i> . <sup>18</sup>
<b>Diálogo censurado</b>	RAVIC: <i>¿Es su marido?</i> JOAN: <i>Sí</i> . (Montejo, 2010: 55)

Lo más curioso de esta modificación es que, en la versión original, Ingrid Bergman contesta *No* al mismo tiempo que niega con la cabeza a la pregunta que le realiza el doctor Ravic. Al realizarse el doblaje y al suprimir el *No* y en su lugar poner un *Sí* se produce una escena que no tiene sentido alguno.

Como afirma Montejo (2010: 54-55), los españoles no debían ver ese tipo de relaciones fuera del matrimonio como algo normal. Los censores no querían que esta conducta fuese imitada por la población, así que debieron modificar esa escena aunque finalmente creasen un sinsentido.

Según Gil (2009: 119), en el cine que se proyectaba en la época del régimen de Franco, el matrimonio era obligatorio «cuando una pareja compartía cama (de lo contrario estaría en situación de ‘amancebamiento’». El argumento de los censores era el siguiente: «La exaltación del amor fuera del matrimonio resulta moralmente demoledora» (*op. cit.*, 123).

---

<sup>18</sup> [http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=arch-of-triumph](http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=arch-of-triumph) [Fecha de consulta: 10/05/2017]



**Motivo de censura: el adulterio. El caso de *Eva al desnudo* (1951)**

*Eva al desnudo* (*All about Eve*) es una película estadounidense del año 1950 y estrenada en España en 1951. Estuvo dirigida por Joseph L. Mankiewicz y protagonizada por Bette Davis, Anne Baxter, Thelma Ritter, Gary Merrill y Marilyn Monroe, entre otros. Ganó seis premios Oscar de Hollywood, entre ellos a la mejor película, al mejor director y al mejor vestuario. Además, ha sido la única película en la historia de los Oscar en recibir cuatro candidaturas a actrices femeninas (Bette Davis y Anne Baxter como mejor actriz y Celeste Holm y Thelma Ritter como mejor actriz de reparto).

*Eva al desnudo* se desarrolla en Estados Unidos. Una reconocida estrella de Broadway, Margo Channing (Bette Davis), se siente angustiada por el paso del tiempo a pesar de su exitosa carrera. De repente aparece en su vida Eva Harrington (Anne Baxter), una humilde joven que quiere ser actriz e idolatra a Margo. La estrella, al conocerla, se compadece de ella y la acoge en su casa para hacer de profesora. Pero no se percata de que podría ser una futura amenaza, tanto en el trabajo como en su vida privada.

La censura del régimen franquista modificó el diálogo en el doblaje como podemos ver en la siguiente tabla:

<b>Diálogo original en inglés</b>	MARGO: <i>Zanuck, Zanuck, Zanuck! What are you two - lovers?</i> <sup>19</sup>
<b>Diálogo censurado</b>	MARGO: ¡ <i>Zanuck, Zanuck, Zanuck!</i> ¿ <i>Son ustedes amigos?</i> (Ávila, 1997b: 78)

Como podemos observar, la modificación es de una única palabra, como en el caso anterior. En este ejemplo la censura también se aplicó por motivos de moralidad sexual. En este diálogo se hace una referencia al adulterio y posiblemente a la homosexualidad también. Margo menciona a Bill, el director de la obra en la que trabaja, la frase *What are you two -lovers?* porque Bill nunca para de hablar de Zanuck,

<sup>19</sup> [http://www.dailyscript.com/scripts/all\\_about\\_eve.html](http://www.dailyscript.com/scripts/all_about_eve.html) [Fecha de consulta: 10/05/2017]

de quien no dan identidad pero que sabemos que es el productor de la propia película *Eva al desnudo*. Así pues, la broma entre Margo y Bill se elimina en la versión española.

Tal como afirma Heredero (2000: 85), los censores de la dictadura franquista estaban obsesionados con censurar el sexo, pues para ellos y la Iglesia Católica, era el «origen de todos los males y pecados». Asimismo, como hemos afirmado en el ejemplo de *Arco de Triunfo* (1948), el sexo debía acontecer únicamente dentro de «un matrimonio indisoluble» y pensaban, además, que el sexo por placer era un pecado (Heredero, 2000: 86). Cualquier suposición de conducta sexual y todas las referencias al sexo serían modificadas. (*op. cit.*, 90.)

Llegó un momento en que los censores desconfiaban de cualquier cosa, y seguramente este sea uno de esos casos, pues como podemos observar, la referencia hacia el adulterio ni siquiera es en un sentido real, sino más bien una broma.

## 4. Conclusión

El presente Trabajo de Fin de Grado ha intentado abordar al detalle el tema de la censura en el doblaje cinematográfico en España. Se ha explicado quienes eran los núcleos encargados de ejecutar la censura en los filmes, los motivos por los cuales se modificaba o prohibía una película y hemos visto ejemplos de clásicos del cine extranjero absolutamente mutilados por la censura franquista.

En el mundo actual nos parece incomprensible una censura parecida a la que hemos estudiado en este trabajo por la globalización y los avances tecnológicos que se producen, prácticamente, cada día.

El doblaje y su censura fue un arma al servicio del franquismo. Hemos visto cómo el doblaje, al hacerse obligatorio, permitía al Régimen mostrar al pueblo lo que le convenía. Podían controlar, manipular, cambiar y cortar todos los diálogos cinematográficos para proteger la lengua nacional e inculcar las ideas y los valores de la dictadura de Franco. Como afirma Ballester (2001: 200), el doblaje y la censura permitieron que las películas extranjeras fueran «más españolas» y más «franquistas». Era una forma de autodefensa que utilizaba el Régimen.

En las películas exhibidas en España, los actores, que eran héroes y ejemplos a seguir para los espectadores, hablaban un perfecto castellano, «no pronunciaban palabras soeces, no hablaban sobre sexo, no cuestionaban la religión, no criticaban a los dictadores fascistas, etcétera» (Ávila, 1997a: 25).

Retomemos ahora las preguntas que planteábamos en la presentación de este TFG: *¿Qué se pretendía con la censura del doblaje de las películas extranjeras?* y *¿Qué papel jugaba el cine durante la dictadura y por qué a los censores les parecía tan importante censurarlo?* La respuesta a ambas preguntas, como hemos visto anteriormente, es que el cine es un medio que nos permite conocer otras culturas, otras ideas y otras formas de pensar distintas a las nuestras, además, nos permite darnos cuenta de que no todas las personas del mundo somos iguales y tenemos la misma realidad. Es por esto que la dictadura franquista, y otros regímenes dictatoriales, controlaban tanto lo que se mostraba en la gran pantalla.

Con este proyecto también nos interesaba conocer quiénes eran los organismos encargados de llevar a cabo la censura, y como hemos observado los principales organismos fueron la Iglesia Católica y el Estado. Ambos organismos crearon Juntas y comisiones de censura encargadas únicamente de visionar y modificar las películas extranjeras para que mostrasen los ideales del Régimen. Estos estamentos de censura podían no otorgar licencias de doblaje, ajustar los diálogos como quisieran o modificar el montaje final suprimiendo palabras, frases o escenas enteras.

Otro objetivo era conocer los motivos por los cuales estos censores mutilaban clásicos del cine como los que hemos visto en el análisis. Las razones podían ser morales, políticas, religiosas, sexuales... Estos motivos podíamos imaginarlos, pero lo que no podíamos imaginar era que fuesen capaces de sustituir, por ejemplo, la palabra *desnudo* por *aligerarse de ropa*, expresiones cariñosas, eliminar besos de películas infantiles o clasificar películas para mayores de edad por miedo a que los jóvenes varones cambiasen su orientación sexual por ver un cuerpo masculino atractivo, como fue el caso del filme *La gran aventura de Tarzán* (1960).

Se debe señalar, que en un principio se tenía pensado realizar un trabajo, que ahora, al finalizarlo, sabemos que era demasiado extenso y ambicioso. Nos habría gustado comparar la censura del doblaje cinematográfico en España con la de otras dictaduras de la época, como la dictadura alemana, italiana o portuguesa. Esto no se ha podido llevar a cabo debido a que, a medida que nos documentábamos, nos dábamos cuenta de que sería imposible realizar esta comparación por motivos de espacio y tiempo. Aun así, pensamos sería un tema sumamente interesante para una futura investigación.

Como afirma Montejo (2010: 83), «la censura cinematográfica es parte de esa gran ilusión de arreglar el mundo con hechos y normas simples y radicales cuando los problemas existentes son de gran complejidad». La cantidad de películas que no han podido ver sin modificación en sus imágenes y en su doblaje, además de las prohibidas es casi interminable. Las consecuencias de esta censura afectaron en su día a la producción cinematográfica nacional y también a la cultura, y esta última aún perdura.

Para concluir, como bien señala Montejo (*op. cit.*, 85), «¡Ojalá que ninguna mente enferma nos prive nunca más de ver ninguna película!».

## 5. Bibliografía

ABELLÁN, Manuel L. (1980). *Censura y creación literaria en España (1939 - 1976)*. Barcelona: Península.

ALSINA THEVENET, Homero. (1977). *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen.

ARNOE, Karen. *The Cinema Under Mussolini*. [Fecha de consulta: 12/04/2017]. University of Pennsylvania: 1996. Recuperado de <http://ccat.sas.upenn.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.html>

ÁVILA, Alejandro. (1997a). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

ÁVILA, Alejandro. (1997b). *La censura del doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS.

BALLESTER CASADO, Ana. (2001). *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje: (1928-1948)*. Granada: Comares.

CHAVES GARCÍA, María José. (1996). *La traducción del texto audiovisual*. [En línea]. Universidad de Huelva

CHAVES, María José. (2000). *La traducción cinematográfica: el doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.

DURO, Miguel. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

FUSI, Juan Pablo. (1999). *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: Marcial Pons.

GARCÍA RODRIGO, Jesús y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Fran. (2005). *El cine que nos dejó ver Franco*. Toledo: Monografías: 25

GARNEMARK, Rosario. (2015). *Ingmar Bergman y la censura cinematográfica franquista: reescrituras ideológicas (1960-1967)*. Santander: Shangrila.

GIL, Alberto. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.

GUBERN, Román y FONT, Domènec (1975). *Un cine para el Cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros

HEREDERO GARCÍA, Rafael. (2000). *La censura del guion en España: Peticiones de permisos de rodaje para producciones extranjeras entre 1968 y 1973*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

[http://www.dailyscript.com/scripts/all\\_about\\_eve.html](http://www.dailyscript.com/scripts/all_about_eve.html) [FECHA DE CONSULTA: 10/05/2017]

[http://www.script-o-rama.com/movie\\_scripts/l/lady-from-shanghai-script-transcript.html](http://www.script-o-rama.com/movie_scripts/l/lady-from-shanghai-script-transcript.html)

[FECHA DE CONSULTA: 10/05/2017]

[http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie\\_script.php?movie=arch-of-triumph](http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=arch-of-triumph) [FECHA DE CONSULTA: 10/05/2017]

<http://www.vincasa.com/casabla.pdf> [FECHA DE CONSULTA: 10/05/2017]

[https://www.youtube.com/watch?v=IY4820\\_vjbl](https://www.youtube.com/watch?v=IY4820_vjbl) [FECHA DE CONSULTA: 10/05/2017]

ITURRIA, J. L. (2014) *¿Por qué se doblan las películas en España?*, en United Explanations: The easy way to understand international affairs. [Fecha de consulta: 20/02/2017] Recuperado de: <http://www.unitedexplanations.org/2014/03/12/por-que-se-doblan-las-peliculas-en-espana/>

JIMÉNEZ, Pedro. (1977). *Apuntes sobre la censura durante el franquismo*. [archivo PDF]. Boletín de la asociación europea de profesores de español. Publicaciones AEPE. Recuperado de [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/boletin\\_17\\_10\\_77/boletin\\_17\\_10\\_77\\_03.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_03.pdf).

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthopos.

SÁNCHEZ MARTÍN, Pablo. (1997). *Casablanca: guion original traducido y comentado*. Barcelona: Film Ideal

TAIBO, Paco Ignacio. (2002). *Un cine para un imperio: películas en la España de Franco*. Madrid: Oberon.